مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم
الإنسانية
الإصدار الثامن
المجلد (٣) العدد (٣)
٢٠٢٢ (٣٦-٤٧)

مجلة أنساق

Middle East Institution of scientific Publishing

مصطلح القصيدة بين النقد القديم والنقد الحديث

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

الدكتورة/ عنود عبد الجبار كريدي العنزي

دكتوراه الفلسفة في الآداب قسم اللغة العربية وآدابها،

شعبة الدراسات الأدبية والنقدية

نشر إلكترونياً بتاريخ: ٢٢ يوليو ٢٠٢٢

الملخص

عالج البحث قضية مصطلح القصيدة، في مرحلتي: النقد القديم والنقد الحديث حيث مراحل التطور الذي حدث في مصطلح القصيدة من ناحية، والوعي بالاكتمال البنائي لهذا النوع من الأشعار من ناحية أخرى محل الدراسة

*** أهمية البحث**

١- تكتمن أهمية البحث في الوصول إلى تعريف مصطلح القصيدة بين القماء والمحدثين

٢- شكل بناء القصيدة دعامة أساسية من دعائم العمل الشعري بفنيته ودقته، ولعله يعكس لنا رؤية الشاعر وطريقة معالجته للقضية المطروحة أمامه، كما أنه يدل في بعض جوانبه على الحياة العقلية والاجتماعية للعصر

٣- المعروف أن نقادنا القدامى تحدثوا عن نظام القصيدة العربية القديمة، وقد عرفت القصيدة الجاهلية عندهم ببناء محدد التزم به الشعراء الجاهليون ونظموا فيه جلّ أشعارهم، ويبدو أنه أصبح سنة من الصعب الخروج عليها، ومن غير المألوف مخالفتها.

٤- بنية القصيدة العربية المعاصرة تؤكد لنا بأنها القصيدة التي يبرز فيها الانسان في الشاعر، وموضوعاتها مستمدة فيما يخص الشاعر ذاته

٥- القصيدة المتكاملة تعبير بالتراث عن المعاصرة وبالماضي عن الحاضر. وتكون العلاقة بين الشاعر وتراثه علاقة صميمية جدلية، يتبادل فيها الشاعر والتراث، التأثر والتأثير وان مفهوم الحداثة غير متناقض مع مفهوم التراث.

*** منهج البحث**

المنهج النقدي التحليلي حيث يعمل على تفسير وتحليل البيانات والمعلومات الكثيرة، وتلخيص النتائج ووضعها ضمن بنود، يحتوي على عمليات وأساليب مختلفة

للوصول إلى حلول للمشكلات والحصول على نتائج دقيقة.

يتحدد مصطلح القصيدة في النقد القديم وفق منهج استخلصه النقاد ليصبح هو نموذج القصيدة، وما عداء يتم إدراجه تحت مسميات أخرى تخرجه من كونه قصيدة، يرد هذا المنهج بوضوح في الشعر والشعراء لابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـــ) في نص مطول يقول " قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والتمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والطعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، والتجاعهم الكلا، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لانط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافاة، وهزه للسماح [5] ، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل. [1]

ثم يجعل من يلتزم هذا المنهج في بناء قصيدته شاعرا مجيدا فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر [2]

ليصبح النص بمنزلة تقعيد لبناء القصيدة، لابد للشاعر أن يلتزم به حتى يصل بإنتاجه إلى مصطلح القصيدة، ومخالفة هذا النموذج تقدح في موهبة الشاعر وقدرته من ناحية، كما أنها تخرج إنتاجه من عداد القصائد من ناحية أخرى.

ويترسخ هذا الهيكل البنائي للقصيدة في المنظومة النقدية القديمة ـــ ابتداء من ابن طباطبا (ت ٣٣٢هـــ)، ووصولا لحازم القرطاجني (ت 684هـــ)، مرورا بابن رشيق (ت 456هـــ) ـــ مع اختلاف الصياغات وطرح بعض المحددات الأخرى كعدد الأبيات فابن طباطبا (ت ٣٣٢هـــ) ـــ على سبيل المثال يوضح أن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه – على تصرفه في قنونه – صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والرواد، ومن وصف الظلمان والأغيار إلى وصف الخيل والأسلحة، ومن وصف المفاوز والفيافي إلى وصف الطري والصيد، ومن وصف الليل والنجوم إلى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل والحرابي والجنادب، ومن الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأستلاف، ومن الاستكانة والخضوع إلى والاستعاب والاعتذار، ومن الإباء

1 بن قتية، الشعر والشعراء، تطلق أحمد محمد شاكر، دار المعارضة القاهرة، ج1، من ٧٥.٧٤

2 مرجع سلق ص75

والاعتياص إلى الإجابة والتسمح بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمضى الثاني عنا قبلة بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه، فإذا استقصى المعنى وأحاط بالمراد الذي إليه يسوق القول بايسر وصف وأخف لفظ لم يحتج إلى تطويله وتكريره [3]

فالنمس يرسم خريطة للشاعر حتى يصل بإنتاجه إلى مستوى القصيدة بهذا المفهوم، كما يمكن التقاط إشارة بالغة الأهمية ترد في نهاية هذا النص، وهو معيار الطول والقصر الذي تجادل حوله الكثير من الباحثين بوصفه المحدد الرئيس لنوع القصيدة، وهي الفكرة التي يمكن الاختلاف معها فلم تكن النظرة لنقدية القديمة ـــ لدى عدد من النقاد ـــ تقتصر على المحددات الكمية لتصنيف القصائد، أو حتى تضعها في موقع الصدارة؛ ذلك أن معيار القصيدة كما يتضح من هذا النص إنما هو أن تستوفي القصيدة جميع هذه المعاني والأعراض من غزل ومديح ووصف للديار.....إلخ؛ حتى يصل الشاعر بقصيدته إلى الصيغة المثلى التي ترتضيها الذائقة النقدية في ذلك الوقت، "فإذا استقصى الشاعر المعنى وأحاط بالمراد ..... لم يحتج إلى تطويله وتكريره" .

وبناء على ذلك يمكن القول بأن طول القصيدة ليس بمعيار محدد لها، وإنما هو نتيجة مترتبة على هذه الخريطة التي يتعين على الشاعر سلك دروبها واتباع هذا الهيكل البنائي — وبالمثل يمكن النظر إلى القصر في القصيدة كما سيتضح عند الحديث عن القصيدة القصيرة.

ولكن يظل الطول خصيصة مميزة لهذا النوع من القصائد؛ ذلك أن الإحاطة بجميع هذه الأغراض في تراتبيتها يقتضى إطالة قد تصل بالقصيدة إلى أكثر من مائة بيت، ومن ثم تصبح الإطالة علامة مائزة مشيرة إلى نوعية هذه القصائد بمنهجيتها، لا علامة تقعيدية تدخل في تقعيد بناء القصيدة.

ويورد ابن رشيق نصا دالا في باب القطع والطوال يوضح حضور هذا الطرح في أذهان بعض النقاد حيث يفرق فيه أبو عمرو بن العلاء بين النوعين على النحو التالي" سئل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم ليسمع منها، قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليحفظ عنها. قال: وقال الخليل بن أحمد: يطول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ويختصر ليحفظ؛ وتستحب الإطالة عند الإعذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير، والحارث بن حلزة، ومن شاكلهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع، والطوال للمواقف المشهورات.. [4]

فالتفرقة بين النوعين في هذا النص تصاغ على أساس موضوعي لا على أساس كمي، فالموضوعات والأعراض تعرض الشكل الذي تتخذه القصيدة، كما يحيل شكل القصيدة إلى اختيارات بعينها في تعادلية بين المحتوى والشكل " فالعمل الفني ليس في الحقيقة سوى نتاج لعملية طويلة ومعقدة من الصراع بين مفردات المادة الخام (أو العلامات) وما تحمله من محتوى ـــ أولى وجزئي — خارج العمل الفني، وبين ما يعطيه لها الفنان من محتوي حين يدخلها في نظامه

3ابن طباطيا، عيار الشعر، دراسة وتحقيق محمد ز طول سلام، منشأة المعارف، الإسكترية، ١٩٨٤م، ج١، ص7.

4 ابن رشيق، المدة، ج١، ص189-188

وترتيبه حسب رؤيته العامة التي يريد تحقيقها وتوصيلها في العمل [5].

يمكن ملاحظة التعادلية القيمية التي يشير إليها النص بين النوعين، فالقصائد الطوال تستوجبها مواقف معينة، كما تستوجب مواقف أخرى القطع وتستحب الإطالة عند الإعذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير، والحارث بن حلزة، ومن شاكلهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع، والطوال للمواقف المشهورات.. وقال بعض العلماء: يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطوال، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والملح أحوج إليها منه إلى الطوال[6].

فلا مفاضلة لنوع على الآخر كما يتضح من النص، إلا أن إطلاق مصطلح قطع على ما يخالف نمط القصائد الطوال يحمل ما يحمل من دلالات.

وهذا ما يظهر جليا في تعقيب ابن رشيق على هذا النص حيث يقول" غير أن المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد، على أن للموجز من فضل الاختصار ما ينكره المطيل، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاوله بته سوي بينهما؛ لفضل غير المجهود على المجهود، فإنا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التي هي قطعة قصيدة[7].

نتج عن هذه النظرة لنموذج القصيدة أن ما يغاير هذا النموذج ويختلف عنه على مستوى وحدة الغرض والفكرة، ومن ثم على المستوى الكمي يكتسب مسميات تدل على عدم الاكتمال ونقصان البناء ـــ كالمقطعات ـــ حيث يحيل المسمى في ذاته إلى فكرة الاقتطاع من القصائد الطوال، وهو ما يبعدها عن عدها قصيدة مكتملة البناء وإنما هي ـــ حسب ابن رشيق ـــ قطعة أبيات جيدة يستطيع الشاعر صاحب القصائد الطوال تجريدها من قصيدته، في حين لا يستطيع صاحب القطعة الوصول بأبياته إلى قصيدة، وهو ما يصوغه ابن رشيق بقوله: " إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل وإن حاوله بتة سوى بينهما، لفضل غير المجهود على المجهود، فإنا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التي هي قطعة قصيدة [8].

وبمحاورة هذا النص تستطيع الإشارة إلى هذا الخلط الواضح بين مجموعة من الأبيات اقتطعت وجردت من قصيدة طويلة، وبين مجموعة من الأبيات قصد الشاعر ابتداء كتابتها على هذه الهيئة، قالاثنان حسب النص مقطعة، وهنا مكمن الخلط الناشئ من استخدام هذا المصطلح أهو متعلق بأبيات حاضرة في قصيدة موجودة بالفعل تم اقتطعها لتصبح مقطعة(

5 سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية (النصوص المصرية الأولى)، البيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، ص ٢٣)
بن رشيق، السنة، ج١، ص١٨٩-١٨٨

6 ابن رشيق، المدة، ج١، ص189-188
7 المرجع نفسه، ص١٩٣.
8 المرجع السابق، ص١٨٨

وهو المعنى الأقرب إلى لفظة المصطلح) أم هي أبيات قصدها الشاعر ابتداء على هذه الهيئة؟ وهو ما نستنتجه من قول ابن رشيق "ولا يقدر أن يعد من أبياته التي هي قطعة قصيدة[9].

حيث يشير ذلك إلى قصد الشاعر البناء على هيئة معينة، ومن ثم تختلف عن كونها مقطعة اقتطعت من القصيدة، حيث تستوجب صباغة تتبنى عليها منذ لحظة اختيارها. بناء على ما سبق يمكن القول بأن اختيار مصطلح القصيدة القصيرة كان مبنيا على عدة محاور، أولها: فض هذا التشابك واللبس الناتج عن استخدام مصطلحات كالمقطوعة والمقطعة والقطع، وثانيها: التخلص من دلالات عدم الاكتمال والنقصان الكامنة في هذه المصطلحات، فلقد جرت مراجعات نقدية كثيرة لمصطلح القصيدة في العصر الحديث بداية من الكلاسكية ومرورا بالرومانسية والواقعة حتى تصل إلى القصيدة الومضة، وقصيدة البيت الواحد، وشعر الاستنارة...إلخ. فالقصيدة في النقد الحديث أصبحت مصطلحا دالا على مفهوم "يؤمن بأن الشعر ومضة خاطفة، ولمحة عابرة، ودفقة وجدانية ولحن هارب، وأغنية قصيرة، يخلق تعبيره المكلف المركز الذي يستند اللحظة الشعرية ويحيط بها، وما زاد عن ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف [10] ، فينكر "إدجار آلان يو" في كتابه مبادئ الشعر وجود شعر طويل النفس بقوله: " أقدر أن شعرا طويل النفس لا يمكن أن يوجد وأرى أن عبارة الشعر الطويل النفس عبارة متناقضة. إنما يستحق الشعر اسمه الحقيقي عندما يثير النفس ويسمو بالروح، وقيمة الشعر هي في هذه الإثارة السامية التي تخول الشعر حق الشعرية، لا يمكن أن تتم خلال تأليف طويل فبعد نصف ساعة تترنح وتتدحرج ويغمى عليها ويتبع ذلك نوع من اللف والدوران.... وحينئذ لا يصبح الشعر شعرا[11] ، بل يرى أن القصيدة القصيرة هي الشعر وبأن "أي قصيدة تزيد عن عشرة أبيات تفقد قيمتها الحقيقية [12]

ويشاركه كولردج الشاعر الإنجليزي الرأي بقوله "إن قصيدا على درجة معينة من الطول لا يمكن أن يكون كله شعرا"، ويسجل الشاعر عزرا بوند رأيه في شعر الومضة والاستثارة بقوله: "من الأفضل للشاعر أن ينجح في تسجيل واقتناص استنارة واحدة حية في سطر أو سطرين خير من كتابة ألف سطر (٢) كما يرى البوت "أن أعظم الشعر ما كتب بكلمات مختصرة جدا، مع الصرامة في استعمال الاستعارة والتشبيه، وجمال اللفظ، وانسجامه"[13]

*** تأسيس مصطلح القصيدة القصيرة**

بناء على هذا التطور في مصطلح القصيدة من ناحية، والوعي بالاكتمال البنائي لهذا النوع من الأشعار محل الدراسة كان العمد إلى اختيار مصطلح القصيدة.

يبقي الشق الثاني من المصطلح "القصيدة القصيرة" فما المقصود بالقصر هنا؟ ولماذا اختيار وصف القصيدة

9 المرجع نفسه،189،١٨٨

10 خليفة محمد الليسي، قصيدة البيت الواحد، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١م، ص٣١

11 "إدجار الآن يو"، سيدي الشعر،.

12 المرجع نفسه، مى٢٧.

13 نقلا عن عبد الحميد عبد الله الهراسة، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري، الجزء الثاني، ص١٨.

بالقصيرة؟

تبدأ الإجابة عن هذين السؤالين وأمثالهما من الإشارة إلى أن تلك المحددات الكمية- أي التحديد عن طريق النظر إلى عدد الأبيات ـــ التي اتخذها بعض القدماء أساسا لتمييز الأنواع الشعرية بعضها عن بعض، اختلفت آراؤهم حولها اختلاف توجهاتهم بين نقاد وباحثين لغويين وبلاغيين ومشغولين بقضية إعجاز القرآن، لينتج هذا الاختلاف تداخلا لا يمكن التوصل معه إلى تحديد دقيق فارق لكل نوع.

فعلى سبيل المثال يرى الأخفش أن البيتين لا يعدان شعرا، ويرى الباقلاني ـــ في سياق نفي الشعر عن القرآن ـــ أن البيت الواحد ليس بشعر، وفي موضع آخر أن أقل الشعر أربعة أبيات، تتفق قوافيها، كما يورد الباقلاني عن الفراء تقسيما لأنواع الشعر بمايز بينها على أساس كمي حيث يقول: سمعت الفراء يقول: العرب تسمي البيت الواحد يتيماً، وكذلك يقال (الدرة اليتيمة)، لانفرادها، فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي (نتفة)، وإلى العشرة تسمى (قطعة)، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى (قصيدة). [14]

وبتتبع مثل هذه المقولات التي تشير إلى تحديدات كمية مميزة لأنواع الأشعار بعضها عن بعض يمكن استخلاص الجدول التالي[15]:-

المصطلح	الـــطـــول
اليتيم	البيت المفرد
النتفة	٣:٢ أبيات
القطعة المقطعة	6:4 أو 10 أو حتى 19 بيتا
القصيدة	7 أو 10 أبيات فما فوق، أو من ٢٠ بيتا فما فوق

ويتضح من خلال هذا الجدول غياب التحديد الدقيق لعدد الأبيات الفارقة بين القصيدة والمقطعة، بل ان المصطلحين يتداخلان فيما بين ١٠:٢٠بيتا، فتارة تجد المقطعة هي ما لا تتجاوز العشرين بينا وتقل عن هذا العدد في أقوال أخرى.

ويدل واقع الممارسة الشعرية على خلاف ذلك، فالمعري قال في مفتتح اللزوميات: (وربما جنت في الفصل الواحد بالقطعة الواحدة أو القطعتين)، وفي اللزوميات تجد سيطرة القطع (١٠:٣)، ولكن مع ذلك نجد نسبة ليست قليلة منها تمتد من (٢٠:١٠) بيتا، بل تصل إلى ما فوق التسعين، ويدخل هذا الطول في حيز القطع، ذلك أنه حين يصنفها؛ فإنه يصنفها في ضوء غياب تقاليد القصيدة القديمة [16].

بناء على ما سبق يتضح عدم دقة التحديدات الكمية في تصنيف الأنواع الشعرية وتمييز نوع عن آخر.

إذن لم يكن الانطلاق في اختيار مصطلح (القصيدة القصيرة) ـــ أي وصف القصيدة بالقصيرة – من المعيار الكمي (أي قلة عدد أبيات القصيدة)، أو حتى من الأساس التقعيدي (أي لكي تنتمي القصيدة لهذا النوع ألا تزيد أبياتها عن عدد معين)، وإنما كان الانطلاق في هذا الاختيار من البنية الجمالية

14 القاضي أبو بكر البقلاني إعجاز القرآن، تحقيق أبي بكر عبد الرزاق، مكتبة مصر، من ١٨٠٤٧.

15 انظر هذا الجدول في : محمد مصطفى على حساين، المقطعات الشعرية في العصر العباسي، دار غريب - القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص ٧٢

16 بصدد إحصاءات اللزوميات المعرفي انظر: المرجع السابق، ص٧٣.

لهذه القصائد، ذلك أن منطقية بنائها تقترب إلى حد كبير من منطقية بناء القصة القصيرة من حيث التكثيف والاختصار والتمحور حول لقطة بعينها، حيث تبدو القصة القصيرة كأنها نتاج تجربة انفعالية حادة، مثلها مثل القصيدة، غاية ما هنالك أن الكاتب ربما يترك لانفعالاته فرصة أن تهدأ قبل أن يشرع في كتابة قصة وتخضع القصة في تشكلها ـــ مثل القصيدة ـــ لدفقة المشاعر التي ينظمها الفنان"[17]، ومن ثم فالقصر هنا نتيجة جمالية تتلازم مع نوعية هذه القصائد وفاعليتها التعبيرية، فتصبح كلمة القصر (في الاصطلاح وليس في اللغة) تشير إلى مجموعة من التقنيات لا بد أن تتوافر في هذا النوع من القصائد من تكثيف وتركيز، وتبتعد عن كونها مجرد معيار ك.

ليتبلور تعريف المصطلح على النحو التالي:-

*** تعريف مصطلح القصيدة القصيرة**

هو مصطلح دال على نص شعري موحد الغرض، يبنى على التقاط فكرة واحدة وعرضها عبر تقنيات الإيجاز والتكثيف وفق بناء فني شكلي مكتمل، محدد كميا باكتمال عرض الفكرة وليس الكم هو ما يحدد مدى طول الفكرة.

- بناء على هذا التأسيس لمصطلح القصيدة القصيرة يصبح شكل الإبيجرام Epigram من بين الأشكال الغربية[18] هو الأقرب إلى نوع القصيدة القصيرة وأسلوبها.

*** مصطلح الإبيجرام Epigram**

تعنى كلمة (إبيجرام Epigram) لغة النقش ثم أطلقت الكلمة على أي بيت أو مقطع شعري يتميز باختصار اللفظ وكثافة المعنى، ويقدم معجم أكسفورد تعريفا مركزا وجامعا للمعنى اللغوي والدلالة الاصطلاحية لكلمة (Epigram) هو في الأصل نقش على قبر، وعادة ما كان شعريا.

ثم قصيدة قصيرة تنتهي بالقلاب بارع witty في التفكير؛ ومن ثم يكون الانتهاء بقول ثاقب pointed أو كاشف عن تناقض antithetical [19]

17 خبرى دومة، تداخل الأنواع في القمة المصرية القصيرة، ص٨٨

18 ذلك أن ثمة أشكالا غربية قد يظن أنها تتشابه مع القصيدة القصيرة مثل المقطوعة Stuna والاستروفية Strophe والفقرات الشعرية Verse paragraphs، إلا أن مثل هذه الأشكال تتباين في منطقية بنيتها عن بقية القصيدة النصيرة، فالنترات الشعرية تقوم على أساس تقطيع القصيدة وتوزيعها في مجموعات من الأبيات، تشكل كل مجموعة فقرة شعرية، يجمع بينها المضمون أو المحتوى، ويفصل بين كل فقرة فضاء طباعي، ولا تختلف المقطوعة Stamina عن الفقرات الشعرية إلا في كونها تشبه الصندوق أي أنها ذات شكل ثابت والشاعر هو الذي يجعل مستويقها تنشبه، فهي تشبه الشعر العروضي في أنها تفرض شيئا من القياس أو النظام على اللغة. أما الاستروفية Strophe: فإنها تشبه الحقيبة التي تكيف شكلها بما يتناسب مع شكل محلويتها، ومن ثم تشبه الشعر الحر في إمكانية تباين طولها وشكلها كي يستوعبا متطلبات الشاعر ومقاصده لهذه المقارنة انظر: جنسون جبروم الشاعر والشكل دليل الشاعر من ٢٢٥، نقلا عن محمد مصطفى، المسلمات الشعرية في العمر المجلسي ص ٨٥

19The oxford companion to English literature, term (epigram

ويذهب جميل عبد المجيد في مقاله عن (المفارقة والإبيجرام) إلى أن هذا التعريف يستخلص الخاصيتين المانزتين لهذا النوع الأدبي (الإبيجرام) وهما المجاز، وبراعة الختام بما يحدثه من انقلاب مفاجئ يثير الدهشة، وهو ما يدخل في لب (فن المفارقة) [20]، بحيث تستمد بنيتها البارزة من اعتمادها على المفارقة والتضاد، ومن هنا ينبع مناط الاختلاف بينها وبين القصيدة القصيرة؛ ذلك أن القصيدة القصيرة لا يشترط في بنيتها الاعتماد على التضاد والمفارقة، وإن وجد ذلك في بعض القصائد.

ويشير طه حسين ـــ الذي يعد أول من تحدث عن هذا الفن في أدبنا العربي في كتابه جنة الشوك ـــ إلى أن "اليونانيين واللاتينيين أطلقوا كلمة إيبجراما أول الأمر على الشعر القصير الذي كان ينقش على الأحجار ثم على كل شعر قصير، ثم على الشعر القصير الذي كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحب أو نزعة من نزعات المدح، أو نزغة من نزغات الهجاء، ثم غلب الهجاء على هذا الفن، ولا سيما عند الإسكندريين وشعراء روما، قلما كان العصر الحديث لم يكن الشعراء الأوربيون يطلقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير الذي يقصد به إلى النقد والهجاء[21] وهو ما يختلف عن القصيدة القصيرة من ناحية أخرى إلا لا تقتصر القصيدة القصيرة على عرض بعينه دون غرض آخر، وإنما تتسع للكثير من الموضوعات (كالغزل والوصف والنقد الاجتماعي والسياسي، والحكمة.....الخ).

هذا إلى جانب أن الإبيجراما في بعض تعريفاتها لا تقتصر على الشعر فقط، وإنما تعرف على أنها شكل أدبي يضم الشعر والنثر، بحيث يعني مصطلح الابيجراما بشكل عام "جميع أشكال الشذرات الأدبية القصيرة والموجزة في الشعر والنثر معا" [22]؛ لذا فمن الممكن أن تأتي الإبيجراما في هيئة قصيدة قصيرة، لكن ليست كل قصيدة قصيرة تصلح إبيجراما.

مما سبق يتضح أن ثمة فروقا أساسية بين الإبيجراما والقصيدة القصيرة؛ لذا أثرت الدراسة البعد عن مصطلح الإبيجراما تفاديا للخطأ الذي تقع فيه بعض الدراسات الأدبية والنقدية حين تطلق الأسماء على غير مسمياتها لمجرد مسايرة الأشكال الغربية.

***الخاتمة**

على الرغم من شغف القدماء بالقصيدة وتفضيلها على أنماط الشعر جميعاً، فإن دراستهم لها لم تخل من تقصير، وإن كان بعضهم من مثل ابن طباطبا وحازم القرطاجني يستوفيها. لكنني مع هذا استطعت أن أكشف عن صورتها الكلية التي جمعت أجزاءها المبعثرة في كل ناحية وصوب من تراثنا النقدي حتى خرجت بالثوب الذي هي فيه الآن. ولقد تكشف لي من خلال رحلتي الطويلة المضنية معها مسائل ونتائج وملاحظات كثيرة أثبتها في مواطنها من الكتاب مما يجعلني أكتفي بأهمها هنا.

ففضلاً عن استعانة النقاد الشعراء بتجاربهم الشعرية في بناء القصيدة، فقد اعتمدوا، في الأعم الأغلب، في تقعيداتهم

20 مجلة فصول، العدد ٧ شتاء ٢٠٠٨، جميل عبد الحميد ،المفارقة والابيجرام ،ص226

21 طه حسين، جنة الشوك، دار المعارف القاهرة، الطبعة الحادية عشرة ١٩٨٦م، ص ١٢-١١

22 محمد مصطفى حنين، المنظمات الشعرية في العصر العباسي، من ٨٥.

وتقنياتهـــم وأصولهـــم لنهج القصيدة على الظواهر البارزة في القصيدة الجاهلية واتخذوها مثالاً أعلى وأنموذجاً أمثل، والحـــوا على إلزام الشعراء، وفي كل العصور، إلزاماً حرفياً لا سبيل إلى الخروج عليه، ناسين ما رافقها من نقص واضطراب وتشويه تسرب إليها عن طريق الرواية والرواة، ومتجاهلين ما جد فيها، وما في غيرها في العصور التالية من تطور وتبدل، وإن لم يغفلوا شعر المحدثين إغفالاً تاماً

مع هذا، فقد تمخضت دراسة القدماء للقصيدة عن نتائج يقر بهم أكثرها من النقد الحديث كثيراً، وقد يكون لهم في كثير منها فضيلة السبق. فقد عرفوا أن الشعر «صناعة» قبل أن يتأثر النقد العربي بأرسطو، لكن أكثرهم لم يعن بهذا المصطلح المفهوم الحرفي،

لأنهم ألحوا على الموهبة الشعرية، وأكدوا أهمية الطبع وطلبوا إلى الشاعر بأن يجمع إليها ما سموه «أدوات الشاعر»، وما يسميه النقد الحديث والإطار الشعري» الذي تربطه بالموهبة صداقة باقية، فيا يقول هوارس؛ وطلبوا إليه الا يهمـــل الـــرواية وحفـــظ الشعر والدربة والمران. ولهذا كله مثيل في النقد الحديث. والتفتوا إلى العروض، فرأوا أنه لا يخلق شاعراً، بل يعين على تجنب ما قد يرتكب الشاعر من عيوب، في حين نجد رفاعة الطهطاوي ورهطه في بداية النهضة الحديثة يعدون تعلم العروض أساساً أول في قول الشعر، وتجد غيرهم لا يضيفون إلى القدماء شيئاً.

لآخر ولم يغفل القدماء دواعي الشعر وبواعثه ومحركاته التي تختلف من شاعـــر بحسب الزمان والمكان، ولا فرق فيها بينهم وبين النقد الحديث. أما وقت النظم، فهم، وإن فضلوا أوقاتاً على أوقات مفيدين مما نسب إلى الشعراء في حالات النظم، لم يحددوا وقتاً معيناً لذلك، ولم يروه في يد الشاعر، شأنهم في هذا شأن المعاصرين بل يمتازون عن بعضهم ممن يذهبون إلى أن الشاعر يستطيع النظم أنى يشاء.

كان النقد القديم ينظر إلى «إبداع» القصيدة نظرة الحيطة والحذر نفسها التـــي ينظرها النقد الحديث الذي يعده شيئاً في منتهى الصعوبة والتعقيد. لقد أدرك القدماء هذا، وإن لم يفلسفوه أو يتوسعوا في توضيحه قبل أن يحدثنا عنه «ستوفر» و «سيندر» و «بيتر فيريك، وصلاح عبد الصبور وغيرهم. لكن هذا لم يقعـــد بـــهـــم عن محاولة الكشف عن خلق القصيدة، وهو كشف له أهميته لأن أكثر رواده من النقاد كانوا شعراء يتحدثون عن تجارب عملية تجلت في وضوح عنـــد ابـــن طباطبا وحازم القرطاجني. ونتلخص أهم نتائج هذا الكشف بما يلي:-

١- ضرورة السيطرة على القصيدة وعدم الاستسلام التام للانفعالات الوجدانية وقبول كل ما يرد على الذهن. وهذا تأكيد لدور العقل في الخلق الشعري الذي يلتقي فيه النقدان القديم والحديث.

٢- إن إبداع القصيدة في النقد القديم ليس أكثر من وعملية، خلق صناعي في أكثر مراحله، ولا تثريب، لأنه يتفق هو ومفهوم الصدفة الذي كان سائداً في الأدب العربي

٣ـــ أهمل النقاد الذين تحدثوا عن خلق القصيدة عنصراً هاماً في الإبداع الشعري تختلف تسمياته عند المحدثين، فهو إما «إلهام» وإما «حالة الترقب المضطرب الخيال» وإما «لحظة البزوغ»، فلم يشيروا إليه أو إلى ما يدل على معناه، لكن فيهم، ممن لم يتحدثوا عن خلق القصيدة، ومن أدركه، فضلاً عما ذاع واشتهر بينهم من فكرة وشياطين الشعراء» و «الجن». وللجانب الأول عندهم مثيل في النقد الحديث.

أدركوا، إلى جانب الطبع والموهبة، دور العقل في

عملية الابداع، وما يرافق هذا من جهد ومشاق وهذه مسألة من أكبر المسائل التي تتباين فيها اتجاهات النقـــد الحديث الذي يرجعها إما إلى إلهام خالص حسب، وإما إلى الثانية في الإبداع.

أما مراحل إبداع القصيدة فتتمثل في أربع: مرحلة التفكير والاعداد، ومرحلة الشروع في النظم، ومرحلة التأليف والتنسيق، ومرحلة التهذيب والتنقيح. وفيها يلتقي النقد القديم بأحد اتجاهات النقد الحديث الذي يأخذ بالمرحلية في الإبداع، كما يشتركان في ثلاث منها هي الأولى والثانية والرابعة التي لا تقل أهميتها في القديم عنها في الحديث.

القدماء وتبين في دراسة أركان القصيدة: اللفظ والمعنى واللغة والأسلوب والموسيقى تفاوت في اللفظ والمعنى وتعدد مذاهبهم التي أمكن تصنيفهم وفقاً لها إلى فئات خمس:-

الأولى لا تركز على المعنى، لكنها لا تهتم باللفظ وحده، وعنها انشعب اللفظيون الذين لم يفهموا ما قصد إليه الجاحظ رأس هذه الفئة. **والثانية** تربط بين اللفظ والمعنى ربطاً أحكم؛ ويعد عبد القاهر الجرجاني أبرز أعضائها وإن لم يكن أقدمهم. ومفهومه فيها لا يكاد يختلف عن النقد الحديث في شيء. **والثالثة** تنتصر للمعنى، لكن بعض أتباعها لا يسقط اللفظ من حسابه. **والرابعة** مترددة متناقضة تنتصر للفظ مرة، وتنحاز إلى المعنى مرة أخرى، لموقفها المتردد في اتباع مذهب بعينه. أما **الخامسة** والأخيرة، فهي التي تفصل بين اللفظ والمعنى فصلاً لا يتضح منه

ترجيح لأحدها. ونقادنا القدماء ليسوا بدعاً بين النقاد في اهتمامهم الكبير بهذه المسألة التي يمكن ان يكون البحث في سر إعجاز القرآن الكريم سببها الرئيس إذا ما عرفنا أنها ما زالت تشغل أكثر النقاد، وهم فيها فريقان ينحاز كل منها إلى اللفظ أو المعنى انحيازاً أكثر صرامة مما عند القدماء. إن أهم ما فيها ما لاحظناه من التقاء بين الفئة التي تربط اللفظ بالمعنى وعبد القاهر خاصة ، والنقد الحديث ، ومن تقارب بين القدماء والمحدثين في الألفاظ مفردة ، فضلاً عن أن للفئة التي تفصل بين اللفظ والمعنى من القدماء نظيراً في النقد الحديث .

ووقف القدماء في لغة القصيدة على مسائل هامة اختلفت فيها مذاهبهم وتفاوتت مثلما هي الحال في النقد الحديث . وأهمها : لغة الشعر ولغة النثر ، واستعمال الألفاظ والمصطلحات الخارجة عن موضوع القصيدة ، ولغة القصيدة والشعبية وتجانس لغـــة القصيدة وتناسبها مع موضوعها ، وسلامتها .وفي الأسلوب ، كشفت الدراسة عن التقاء القدماء والمحدثين في تعريفه ، وتفاوت الأساليب بحسب نوع القصيدة وموضوعها . وكشفت عن أن من القدماء من كان يرى وجوب تساوق أسلوب الشاعر في القصيدة الواحدة ، ومنهم من كان يرى العكس تماماً . أما حازم القرطاجني فكان أوسعهم بحثاً في الأسلوب ، لأنه عرض ـــ فضلاً عن معرفتـــه لكل ما عند سابقيه ـــ لأسلوب الشعر في جده وهزله عرضاً تفصيلياً ، وعرف بوضوح ما يسميه النقد الحديث بالأسلوب التعبيري الإيجابي والأسلوب التقريري .

أما الوزن والقافية فتمسك بها القدماء ركنين هامين من أركان القصيدة تمسكاً له نظير واسع الانتشار في النقد الحديث . وقد تبين فيها بوضوح أن من القدماء من كان يقـــول بإعـــدادها إعـــداداً مسبقاً ، وأن منهم من يرى أن ليس للشاعـــر حول في اختيارها . أما الصلة بين وزن

القصيدة وموضوعها فقد نص عليها ابن طباطبا وأبو هلال العسكري قبل أن يعرفها شراح « فن الشعر » لأرسطو من الفلاسفة المسلمين ، وقبل أن يتلقفها حازم القرطاجني و يتبناها بشدة . أما ما حلا لبعض المعاصرين أن ينسبه إلى الخليل بن أحمد فيها ، فليس ثمة من دليل يسنده أو يشجع على الأخذ به .

لقد تمسك القدماء بعروض الخليل ورفضوا أن تخرج القصيدة في وزنها عنه فيا يتضح من قصائد عابوها لخروجها عن أوزانه ، ومن إها لهم محاولات الشعراء في هذا المجال. غير أن مواقفهم من موضوعات أخرى كالزحافات والتصريع والترصيع شابها شيء من المرونة لاستحسانهم إياها قليلة في القصيدة ، مما يشجع على القول بالتفاتهم فيها إلى الناحية الموسيقية التفاتاً سلبياً في الزحافات بعكس النقد الحديث ، والتفاتاً إيجابياً في التصريع والترصيع لما يحدثانه في القصيدة من تنويع موسيقي

المتشدد وفي القافية ، تتفاوت تجارب الشعراء وآراء النقاد القدماء في اختيارها وتلقائيتها ، و في الصلة بينها وبين موضوع القصيدة ، وكذلك الأمر في النقد الحديث . لكنهم يتفقون في إنكار الخروج على القافية الموحدة ، لاها لهم كل محاولات الشعراء فيه ، وموقف بعضهم ممن كان يأتي بحرفين متقاربي الجرس في القافية من الشعراء . وركزوا على عيوب القافية كثيراً ، لكنه فات أكثرهم أن يدركوا أن « التضمين ، كان عاملاً قوياً من عوامل تحطيم وحدة البيت. و لم تتضح الموسيقى الداخلية عندهم وضوح الخارجية ، لكنني استطعت أن أتبين أشياء فيها من خلال كلام القدماء على موضوعات الفصاحة والبلاغة ، والألفاظ مفردة ، والكلام مركباً ، والترصيع والتصريع والمحسنات . أما النظام النبري وأهميته في موسيقى الشعر ، الذي تنبه له المستشرقون منذ أواخر القرن التاسع عشر فلا وجود له عند القدماء ، وليس ثمة ما يدل على أنهم داروا حوله .

أما طول القصيدة الذي أدركوه وعرفوا أنواعه ، فليس لهـــم فيه قاعـــدة تحكمه لتضارب آرائهم واختلاف مشاربهم . ولقد كان إدراكهم لعلاقة طول القصيدة بالقضايا الفنية المرتبطة بها ضئيلاً ، لأن أكثرهم أغفل حقيقة ارتباطها بالتجربة الشعرية ، مثلا الالتفات إلى العلاقة بين الطول ومقدرة الشاعر غاب عنهم والذين أدركوا شيئاً من هذا لم يكونوا سوى متأثرين بارسطو . أما العلاقة بين هم طول القصيدة وكل من الوزن والقافية فقلة . الذين التفتوا إليها فجاءت آراؤهم فيها متفقة مع آراء كثير من المحدثين . واستطعنا أن نتبين ربطهم بين جودة القصيدة وطولها ، ونستشف وعيهم للعلاقة بين طول القصيدة وانفعالات الشاعر أيضاً .

فضلاً عن هذا فقد تبين في هيكل القصيدة عند القدماء ما يلي :-

١- إتخاذ أجزائه معايير للمفاضلة بين الشعراء ـــ

٢- أحكام النقاد فيها أو في أحدها ذاتية ذوقية في أكثرها لا تستند إلى « موضوعية ، أو أصول عامة محددة .

٣- يؤكد اهتمام أكثرهم بها مفهوم الصناعة عندهم .

٤- إن الاهتمام بها بدأ مبكراً قبل أن يفيد ابن رشد وحازم القرطاجني من أرسطو في بعضها .

٥- لم يخل اهتمامهم فيها السامع والمخاطب ، وإن كان شكلياً في أكثر اعتباراته ، من اعتبارات نفسية وفنية.

أما وحدة القصيدة ، فعلى الرغم مما يوحي بها ، ومن أن القدماء كانوا يعيرون اهتماماً كبيراً لوحدة المبنى في

الجملة والعبارة والبيت أو البيتين ، فإنها ليست ماثلة في نقدنا القديم ، لأن ابن طباطبا لم يفهم منها سوى الربط بين الأجزاء وحسن تجاورها والملاءمة والتوفيق بين الأبيات ووصلها وصلاً صناعياً يتمشى مع مذهبه في النظم .

ويكاد الحاتمي الذي عرف وحدة العمل عند أرسطو وفهمها فها سطحياً ، يكون أقرب القدماء فهما للوحدة العضوية ، لولا أنه أساء تطبيقها وخلط بينها وبين وصل أجزاء القصيدة التقليدية

أما عبد القاهر الجرجاني فلو انطلق في كلامه على أجزاء الكلام واشتداد ارتباطها – التي استعان فيها بموضوعات النحو والبلاغة في تأكيد الترابط وتوضيحـــه ـــ من عقال الجملة والبيت والبيتين إلى القصيدة لكان إدراكه للوحدة أحسن ما يكون في نقدنا القديم.

*** المراجع**

بن قتية، الشعر والشعراء، تطلق أحمد محمد شاكر، دار المعارضة القاهرة، ج1، من ٧٥.٧٤

ابن طباطيا، عيار الشعر، دراسة وتحقيق محمد ز طول سلام، منشأة المعارف، الإسكترية، ١٩٨٤م، ج١، ص7-

ابن رشيق، المدة، ج١، ص189-188

سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية (النصوص المصرية الأولى)، البيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، ص ٢٣)

بن رشيق، السنة، ج١، ص١٨٩-١٨٨

خليفة محمد الليسي، قصيدة البيت الواحد، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١م، ص٣١

"إدجار الآن يو"، سيدي الشعر.

القاضي أبو بكر البقلاني إعجاز القرآن، تحقيق أبي بكر عبد الرزاق، مكتبة مصر، من ١٨٠٤٧.

خبرى دومة، تداخل الأنواع في القمة المصرية القصيرة، ص٨٨

مجلة فصول، العدد ٧ شتاء ٢٠٠٨، جميل عبد الحميد ،المفارقة والابيجرام ،ص226

طه حسبن، جنة الشوك، دار المعارف القاهرة، الطبعة الحادية عشرة ١٩٨٦م، ص ١١-١٢

محمد مصطفى حنين، المنظمات الشعرية في العصر العباسي، من ٨٥.